



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Kamila Janiak i punk

Author: Alina Świeściak

Citation style: Świeściak Alina (2018). Kamila Janiak i punk. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” (Nr 33 (2018), s. 153-170). DOI: 10.14746/pspsl.2018.33.9



Uznanie autorstwa - Bez utworów zależnych Polska - Ta licencja zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu zarówno w celach komercyjnych i niekomercyjnych, pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Alina Świeściak

Kamila Janiak i punk

„Punk is dead” – ogłoszono, zanim ta muzyczna maszyna na dobre ruszyła. I to z dwóch skrajnie różnych powodów: Malcolm McLaren obwieścił śmierć punka, ponieważ Johnny Rotten, frontman Sex Pistols, wyszedł w wywiadzie udzielonym jednej z brytyjskich gazet na „faceta o dobrym guście”, na dodatek mówiącego niezłą angielszczyzną; według innych, między innymi Marca Pirroniego, początkiem końca był już występ zespołu w programie Billa Grundy’ego, gdzie sprowokowani Pistolsi (a konkretnie Steve Jones) zaczęli wyzywać prowadzącego, używając słów uważanych powszechnie za wulgarne [zob. Bratkowski 2016]. Strategia skandalu – wymyślona przez McLarena i Vivienne Westwood – nie jest oczywiście „całą prawdą” o zespole Sex Pistols, który dał początek muzyce i estetyce punk. Jak sugeruje Jon Savage, autor książki *England’s Dreaming. Sex Pistols i punk rock*, korzeni tego ruchu należy szukać w awangardzie i neoawangardzie. W pierwszym numerze pisma „Punk” znalazł się między innymi tekst Patti Smith o Rimbaudzie, McLaren często powoływał się na sytuacionistów, zwrot w kierunku „gorszej” kultury: plastiku, filmów klasy B, fast foodów i reklamy zbliżał punk do pop-artu, niedaleko znajdując

się także grupa Fluxus, a nawet wiedeńscy akcyoniści [zob. Savage 2013: 167-168]. Co w połączeniu ze społeczną frustracją lat 70. – Pistolsi wywodzą się z robotniczych osiedli Londynu – skutkuje brytyjską wersją kontestacji „społeczeństwa spektaklu”. Zapewne łatwiejszą niż Debordowska, ale jednak kontestacją.

1. „ja jestem ten napalm”

Kamila Janiak uprawia sztukę intermedialną – wydała trzy tomy poetyckie [zob. Janiak 2007; 2009; 2016] i jest wokalistką kilku składów muzycznych¹, reprezentujących dość różną estetykę, ale wywodzących się z postpunka. Interesuje ją synth pop, dream pop, industrial, hardcore punk, grunge, a ostatnio także heavy folk. Na scenie muzycznej ma sporą konkurencję: zespołów uprawiających granie postnowofalowe jest na rynku na tyle dużo i są do siebie na tyle podobne, że trudno im się wybić, w polskiej młodej poezji – również dzięki związkom z muzycznym punkiem – zajmuje natomiast miejsce szczególne, jakkolwiek i tutaj trudno mówić o jakiejś spektakularnej karierze. Jej nazwisko bywa wymieniane obok kilku innych nazwisk polskich poetek młodego pokolenia – ostatnio często obok Kiry Pietrek i Ilony Witkowskiej² – ale z tej trójki Janiak najmniej interesuje krytyków (wystarczy porównać liczbę recenzji ich książek). Zestawienie to sugeruje jednak ramę recepcyjną, każe czytać poezję Janiak jako zaangażowaną, krytyczną, kontestacyjną.

Kategorie te, jeśli miałyby znaleźć zastosowanie w poezji Janiak, musiałyby jednak zostać poważnie przemyślane. Zaangażowanie polegałoby tu z jednej strony na łączeniu różnych formuł negatywności, będących nie tyle ukierunkowaną krytyką konkretnego systemu społecznego, ile punkową anarchią; a z drugiej – na wchodzeniu w sieci społecznych relacji, które poetka „oddolnie”, nieznacznie, ale znacząco przeorientowuje. Robi to, minimalizując

1 Są to: Das Moon, We Hate Roses, Posing Dirt i Delira & Kompany.

2 W antologii młodej polskiej zaangażowanej poezji zatytułowanej *Zebrało się śliny* [Kaczmarek, Koronkiewicz, red. 2016] obok ośmiu poetów znalazły się tylko te trzy poetki.

dystans do świata w jednych tekstach, zwiększając go w innych. Anarchistyczne tony najsilniej wybrzmiewają w pierwszym tomie Janiak.

Właściwie to trudno uwierzyć, że mamy rok 1973. Powinien być 1935. Myślałem, że do dzisiaj to wszystko już wyleci w powietrze. Kiedy miałem szesnaście lat, myślałem, że wszystko wyleci w powietrze, zanim dożyję dwudziestki³

– pisał swego czasu Sil Silvain, członek zespołu New York Dolls. Kamila Janiak wchodzi więc na ścieżkę, którą przetarli starsze pokolenia „buntowników z wyboru”. O zbuntowanych pokoleniach lat 50. pisał Octavio Paz, twierdził, że ich fanatyczna wola istnienia przejawia się przede wszystkim w decyzji „niebycia takimi, jak inni, którzy ich otaczają” [Paz 1991: 12]. I jest to dewiza niemal wszystkich młodych buntowników. Wiersz otwierający *Frajerom śmierć i inne historie*, zatytułowany *wzdłuż potęgi agresora*, przynosi sporą dawkę negatywnej energii, wspomagającej siły światowej destrukcji, ale można go też czytać jako manifest poezji wykpiwającej reguły „kobiecego pisania”:

to nie dla ludzi kopię tę głowę,
tylko dla wiosny, żeby mogła przyjść
i wzniecić kielki i pączki łechtać
przy ich różowej narośli, więc

to nie dla ludzi odłamuję kości
z ciężkiej konstrukcji na szczycie
ludzie są prości i jeszcze się prostują,
chwycić więc trzeba szyję, twarze.
[F: 2]

Poetka manifestacyjnie konfrontuje „miękkie” tradycje kobiecego pisania, nie zapominając o zdrobnieniach i ciepłych kolorach, z brutalno-militarną „męską” stylistyką, nadwerężając te łatwe

3 Komunikat prasowy Mercury Records (czerwiec 1973) [cyt. za: Savage 2013: 85].

przyporządkowania. Co jest jednak istotniejsze, bunt Janiak jest antyantropoiczny: w zgodzie z naturą, przeciw człowiekowi. Najwyraźniej alternatywnym rozwiązaniem dla polskiego rozpędzającego się, ale już poważnie rozczarowującego kapitalizmu przełomu wieków XX i XXI jest według podmiotu-bohaterki Janiak to, które podpowiada Silvain – wiersz kończy się frazą „ja jestem ten napalm”.

Antyprometejskie tony odzywać się będą w jej poezji także później – zawsze wydobywając kolizję ze stereotypem kobiecej emocjonalności, opiekuńczości, empatii; im później jednak, tym mniej pokazową. Tu nie chodzi o emancypację, o przejmowanie męskich przywilejów, ale raczej o odrzucanie humanistycznych prerogatyw kulturowych. W jednym z wierszy kończących tom *Frajerom śmierć...* znajdziemy bardziej jednoznaczną wizję końca, również związaną z ogniem:

chciałabym najbardziej, żeby człowiek
zdychał, a reszta się patrzyła
i tak do ostatniego zgromadzenia

niech zdycha, a oni niech patrzą,
a potem do ostatniego zgromadzenia,
niech giną, reszta niech sobie patrzy.

chciałabym, ale tak z iskrą,
żeby wszystko poszło sprawnie.
[iskra, F: 31]

Wygląda to więc na – *sensu stricto* kontrkulturowy, bo nieproponujący żadnych rozwiązań w ramach kultury ani nawet niczego zamiast kultury – nihilizm, próbę podważenia systemu, którego centrum stanowi człowiek. I to nie człowiek będący białym heteroseksualnym mężczyzną, który zawiadywał prawami zarówno kultury, jak i kontrkultury, ale – po prostu – człowiek.

2. „wojna, mówi marines”

Tym światem rządzi prawa wojny, trwa mobilizacja – nie jest łatwo, a będzie jeszcze gorzej. Przeżyją tylko niektórzy. Chodzi rzecz jasna o wojenne reguły obowiązujące w tzw. normalnym świecie – a więc w „społeczeństwach kontroli” – gdzie oswojone nie wyglądają zbyt groźnie: „wojna, mówi marines, wojna / w lustrze wygląda jak prawdziwa zabawka. / tulejki, cylindry, śrubokrętki, / kogutki, sreberka, rurociąg północ-południe” [*pan katakumb o pogodzie*, F: 13]. Neutralne, wydawałoby się, migawki z życia podmiotu-bohaterki mają w sobie nieokreśloną, ale często domagającą się materializacji dyspozycję do zmieniania się w katastrofę, a w najlepszym razie realizują negatywne afektywne scenariusze. Ślady militarnej retoryki „perforują” tu historie rodzinne, miłosne, przyjacielskie; dekonstruują każdą przyjemnie (albo tylko neutralnie) zaczynającą się opowieść – o zakręcaniu korka w umywalce [*przyjaciół*, F] czy wyprawie na piwo [*frajerom śmierć I*, F]. Albo odwrotnie, rzecz zaczynająca się jak opowieść o wojnie wkrótce wtapia się w jakąś swojską historyjkę – o człowieku, który za długo siedział na posadzce [*pan katakumb o początkach*, F], czy o dziobach boeingów, przed którymi można się schronić, idąc na kawę [*obserwatorium*, F]. Opowieść o boeingach „faluje”: zagrożenie i swojskość nadają temu wierszowi synkopowy rytm, niestabilność tematyczna idzie w parze z niestabilnością harmoniczną (długie, znudzone codziennością zdania przerywane są krótkimi powiadomieniami typu „uwaga, zagrożenie” – w każdej chwili może nastąpić wybuch).

Ta kataklizmowo-wojenna retoryka, mimo że wpisuje się w techniki narracyjne popkultury, narusza reguły społeczno-kulturowego układu, który jest tu na różne sposoby negocjowany – wrażliwy na rozmaite naciski, przesunięcia, manipulacje, rozszczelnia się; subwersywne akcje podmiotu-bohaterki Janiak są bardziej skuteczne niż otwarte przeciwko niemu wystąpienia.

Nie jest ona ofiarą tego systemu – albo jest nią tylko o tyle, o ile ofiarami są wszyscy, którzy muszą w nim funkcjonować. Ona go rozpracowuje, przechwytuje jego reguły i świadomie obsadza sobą role, które przewiduje system: społeczne, kulturowe, płciowe.

Świetnie obrazuje to wiersz *inkwizycja*, w którym dokonują się istotne z punktu widzenia tego systemu podmiiany:

wierząc, że można ukrzyżować słonia
i bronić się nim przed wszelkim wypadkiem,
można wyjść z domu i pierdolić wszystko.

przez większość czasu jestem biała
jak chleb na ryżowej mące albo kajzerki
o zapachu stearyny. chociaż ich cena
jest za niska, żebym zechciała się schylić.
dlatego strzelam co do zapachu i smaku.

co parę dni, kiedy trafiam na okazję,
jestem czarna i mam najpiękniejszy tyłek
świata. noszę krzyż ze słoniem na szyi
i pierdolę wszystkich, jestem czarna
i pierdolę białych, jestem biała etc.
schylam się częściej, użyczam hebanu

na dziko. odjazd na hormonach, boli
za każdym razem. czy białą czy czarną mają
okazję, zbliżają się ciała, które znam z imienia.
[F: 8]

Po pierwsze rolami zamieniają się Chrystus i słoń – jako amulety zapewniające bezpieczeństwo – a właściwie słoń wypiera Chrystusa, czego nieprzyjemną konsekwencją jest konieczność jego ukrzyżowania. Po tej podmiianie „można wyjść z domu i pierdolić wszystko” – nie tylko w sensie przenośnym. Druga zamiana dotyczy właśnie nieprzenośnego sensu. Otóż, jak się okazuje, rola białej i czarnej kobiety jest kwestią wyboru, w jakiejś mierze zależy ona od tego, kogo się... no właśnie – jeśli użyjemy słowa nienacelowanego, zgubimy niezwykle cenną w tym wierszu dwuznaczność. Ponieważ rzecz nie (tylko) w tym, z kim bohaterka spółkuje, ale też w tym, kogo równocześnie, powiedzmy, lekceważy. Mimo że nadal może się wydawać ofiarą systemu („boli / za każdym

razem”), pewnie dlatego że – nieważne, biała czy czarna – kobiecie i ofierze jakoś ze sobą po drodze, jako „organizatorka” swojego seksualnego życia przejmując (w takim stopniu, w jakim to możliwe) kontrolę nad rolami, którym wcześniej się podporządkowywała. Mając do dyspozycji „ciałka, które zna z imienia”, staje się świadomą wykonawczynią roli, aktorem (aktorką), o którym Bruno Latour mówi, że gotową wiedzę zastępuje praktykami poznawczymi: tworzeniem wiązań, translacjami, negocjacjami⁴, tym samym podważa wiedzę i renegocjuje władzę.

Bohaterka Janiak zawsze wie i rozumie więcej i chociaż niekoniecznie więcej może, czyni z wiedzy i rozumienia konkretny użytek: gra organizującymi fałszywą świadomość mechanizmami wiedzy-władzy, ale nie po to, by – jak inni demistyfikatorzy praw żarłocznego kapitalizmu – wystąpić w obronie jego ofiar, ale żeby zdyskredytować wszystkich: i oprawcę-kapitalizm, i jego naiwne ofiary. Bohaterem wiersza *częściej, częściej* [F: 9] jest bezrozumny, bezwolny tłum, któremu „wydaje się” (że jest wolność słowa, że wszyscy są równi), tymczasem „nie podejrzewają / że ktoś ich sprzedał, ktoś zaraz kupi”. Ponownie mamy tu do czynienia z mechanizmem translacji, negocjacji reguł, podważającym zastany układ – podmiot-bohaterka „jest za, a nawet przeciw” – jest z tłumem („myślą, że wszyscy / jesteśmy równi”) i przeciwko niemu, z tymi, którzy chcą, a nawet powinni go pacyfikować. Innymi słowy, nie jest po żadnej stronie, co nie znaczy, że jest nigdzie – renegocjuje swoje miejsce. Dwie mocne frazy reprezentujące myślenie kategoriami porządku: „bezpieczeństwo najwyraźniej chuj” i „dyscyplina najwyraźniej chuj” – to nie niepotrzebna wulgarna nakładka na „poważny” społeczny dyskurs, ale produkt tego dyskursu, zmieniający, renegocjujący społeczny układ i miejsce w nim podmiotu-bohaterki – nieoczywiste, otwierające nowe możliwości.

W ten sposób renegocjuje się tu wszystkie społeczne reguły: rodzinne, przyjacielskie, miłosne czy polityczne. Metody gry

4 Wszystkie one są elementami antyesencjalistycznego stanowiska Latoura, w ANT (*Actor-Network Theory*) istotne są relacje, w jakie wchodzi z sobą badane obiekty [zob. Latour 2010].

z systemem są bardzo różne, jakkolwiek zawsze dwuznaczne: to unik-nacisk, wycofanie się i atak. Żeby ten układ działał, konieczny jest ironiczny i autoironiczny dystans, ale nie na tyle wyraźny, by zwalniał z myślenia o potraktowanych całkiem serio skutkach, z jednej strony, funkcjonowania samego systemu, z drugiej – idei jego zmiany. Jak w *info i uprzedzeniu*, gdzie od niepokojącej myśli o śmierci jednego człowieka przechodzi się do śmierci wszystkich, po to by zakończyć całą rzecz frazą, wydawałoby się, ironicznie odklejoną od rzeczywistości: „że irak jest nasz i wylewając fusy / z kawy, że brazylii jeszcze nie mamy” [F: 10]. Pozornie długa droga od empatii i humanistycznego niepokoju do sadyzmu spod znaku imperialistycznej ekspansji została tu ściągnięta niemal do zera, a ironiczna absurdalność sytuacji tylko podbija stawkę.

Gra z systemem wydaje się nieraz – jak w tym przypadku – dosyć łatwa, ale jako że podmiot-bohaterka Janiak unika wyraźnego pozycjonowania się, trudno mówić o jednoznacznych diagnozach, a tym bardziej o konstruktywnych projektach zmian społecznych. Jednym ze sposobów stosowania tego rodzaju uników jest przechwytywanie negatywnych sił systemu i wykorzystywanie ich jako sadyistycznej potencji samej bohaterki, która – znowu jako podwójny agent – jest częścią chorego systemu, ale i siłą zagrażającą mu od środka. Ofiarami tych skłonności mogą być (najprawdopodobniej biali i heteroseksualni) znajomi mężczyźni, jak w wierszu *przyjaciel* [F], najbliżsi [*tattooed*, F: 11], a także zupełnie obcy obojga płci. Kulinarnym wariantem tej potencji jest dążność do pochłaniania – niekoniecznie stworzeń uważanych (już nie tak) powszechnie za nadające się do spożycia (bohaterka Janiak posiada raczej wegetariańskie przekonania – patrz trupki żabek na patyczkach z *fuckin' failure* [F]; obraz kaszanki i wątróbki na patelni z *pana katakumb o pogodzie* [F]; obraz uboju w wersji „haribo”, dla dzieci, z *zesłania do haribostanu* [Z]), ale świata, traktowanego zarówno konkretnie i materialnie, jak i metaforycznie:

w przedszkolu jadałam, mówię, głównie litery
i gwiazdki z mlekiem, lubiłam przez „o”
wybierać językiem natkę, na „s” łapać szczątki
mięsa. muszle z pesto dają się tylko zjeść,

pieczarki i cebula, mimo że rozpływają się
 zanim dotrą do ust, a puree mogłabym ścielić
 sobie i dogadzać, cisza jest lepka od śliny.
 takiego apetytu nie ma nikt
 o zdrowych poglądach. Urodziliśmy się chorzy
 na wszystkie przypadłości, czujni
 jak najmniejsze kopytne, głupi jak ludzie.
 nie wykluczone, że ktoś nas zje.
 [drzewka owocowe, F: 26]

I znowu gra w serio-buffo nie pozwala nam na zbyt łatwe diagnozy, jakkolwiek nazwanie *drzewek owocowych* antykonsumpcjonistycznym manifestem niekoniecznie musi być dalekie od prawdy o tym wierszu. Z jednej strony nieco infantyliżująca stylizacja, z drugiej moralistyczna antropologia à la Szymborska prowadzą, wbrew baśniom i Szymborskiej, do anarchistycznej – i idealistycznej – myśli o końcu człowieka, i to bynajmniej nie w Foucaultowskim rozumieniu tego końca. Inną jego wersję – już bez moralistycznych uzasadnień – znajdujemy parę stron dalej, w przywołanej już *iskrze* – otwartym manifestie nihilizmu.

Wszystkie te akcje eksterminacyjne są nam przedstawiane jako projektowane, śnione, majączone, zawsze w jakiejś biorącej je w nawias ramie narracyjnej; a jako że uruchamiają znane z popkultury katastroficzne schematy i mają wyraźny muzyczny *feeling*, wydają się na tyle papierowe czy filmowe albo muzycznie przesterowane, że efekt grozy istnieje tu tylko potencjalnie. Jeśli odwołują się do wzorców przejętych z kultury wysokiej, jak w przypadku biblijnego obrazu końca świata, relacja ta domaga się zapośredniczenia – tutaj przez *new age* [*ślonko, ślonko*, F: 37] – i sytuacja wygląda podobnie.

Aspołeczna postawa bohaterki Janiak nie przewiduje wyjaśnień, a przynajmniej akceptowalnych społecznie wyjaśnień: „mam tak, że nienawidzę wąskich ust” [*frajerom śmierć I*, F: 7] – ostatecznie anarchia rzadko odwołuje się do wartości społecznej komunikacji, choć trzeba powiedzieć, że bywa zazwyczaj bardziej jednoznaczna. A jako że bohaterka niechętnie wyklada karty na stół, otrzymujemy świat przesączony przez przybrudzone i zara-

zem podrasowujące obraz filtry. Często dają one efekt surrealistycznego dryfu, z jednej strony odciążającego ów anarchistyczny projekt i czyniącego go nieszkodliwą wersją autokomunikacji, z drugiej – właśnie tym psychodelicznym stylem wpisującego wiersze Janiak w tradycję awangardowej kontestacji literacko-muzycznej.

3. „kto zabił bambi?”

W *kto zabił bambi?* jeszcze wyraźniej nakładają się na siebie punkowa brutalność i hollywoodzki kicz. W piosence i (nieukończonym) filmie Sex Pistols (*Who killed Bambi?*) rewersem agresji jako produktu jest będąca tym samym – produktem – niewinność; to dwie strony jednego medalu. „Zamordowana” mitologia dzieciństwa dobrze się komponuje z kiczowatą konwencją, stanowiącą odpowiednią formułę dla „świetnie skonstruowanej autentyczności” [zob. – o Pistolsach – Savage 2013: 199]. Pozwala ukryć sentymentalizm – paradoksalnie – wydobywając go na powierzchnię. Pistolsi przewrotnie wykorzystują grafikę Disneya, a książka Janiak łączy tę grafikę z popartową plakatowością i artzinową kontestacją. To kolejna faza zinstytucjonalizowanej nostalgii, która chce jednak być czymś więcej niż grą zużytych konwencji: płaskie scenki muzyczne i disneyowskie obrazki, wykonane przez Marka Sobczyka (z Gruppy) tą samą techniką, w połączeniu z odświeżoną typografią punkowych zinów stanowią zgrabną i zgraną całość, ale – tak jak kolażowe prace George’a Hamiltona – nie przechodzą na „złą stronę mocy”.

Teksty tego tomu świetnie wykorzystują tę dwuznaczność: wpisując się w punkową nostalgię i podpinając się pod kiczowatą mitologię, chcą się jednak jakoś wyemancypować. Brudna kreska „ładnych” rysunków, brudno-smrodliwa tematyka wierszy, wkomponowująca się w mniej lub bardziej apokaliptyczne wizje, miejskie makabreski przetykane obrazami okrutnej nudy i dziewczynskimi problemami z rodzicami, facetami, używkami i konsekwencjami przygodnego seksu – a wszystko „zapodane” w chropowatej, okaleczonej, jakby niechlujnej konstrukcji zdania i w rytmie płaskich powtórzeń – nie działają może jak mieszanka

wybuchowa, ale mają spory potencjał emancypacyjny. Wynikający w znacznej mierze ze sprzężenia energii afektywnych podmiotu z różnymi modalnościami rzeczywistości, które – znowu: niczym na popartowych kolażach – uzgadniają się ze sobą na zasadzie przyległości/niedopasowania, nie pozwalając ustalić pozycji podmiotu, który sytuuje się pomiędzy różnymi odsłonami wielkomiejskiego, konsumpcyjnie zorientowanego świata, a nie określa wobec nich. Tak jak wcześniej – nie sposób wyznaczyć tu granicy między „ja” a światem; przepływy są tak intensywne, jak to tylko możliwe; stąd wynika pewna zakłócona czytelność wierszy, której rewersem jest właśnie intensywność, językowa energia poezji Janiak.

Sprzęgnięte z energią językową tematy nie są już tak „palące” jak w *iskrze*, ale relacja „ja” z rzeczywistością ciągle opiera się na kontestowaniu ustalonych reguł; można powiedzieć, że to nadal „gorący” stosunek do świata. Znajdziemy w *kto zabił bambi?* wiersz sugerujący, co gdzie włożyć policji (*jutro nie ma mnie w pracy*), wykład nieatrakcyjnych społecznie poglądów na temat roli matki (*bodies*) czy ogólną deklarację niezainteresowania problemami „tego świata” (*ola, oli*). Wszystkie one, mimo – i dlatego – że stanowią świadectwa odmowy udzielanej rzeczywistości, są zaangażowane w proces społecznej zmiany. Co może przybrać, jak w tym ostatnim wierszu, wymierny cielesnie efekt „prania po mordzie”:

spośród problemów tego świata
wybieram te najmniej uniwersalne.
niech się ostrzą i piorą mnie po mordzie.
niech piorą mnie po mordzie.

za to, że łaska nie była dla chłopca,
za to, że łatanie to nie domena budżetu domowego,
za to, że teraz, on turezja i wyspy kakowe i,
pośród odpadków tak prostych, aż rwie między uszami,

odpoczywa i drapie się gdzie swędzi.
niech te problemy najbardziej higieniczne,
niech się ostrzą i piorą mnie po mordzie.
niech piorą mnie po mordzie.

za to, że problemy gastryczne sztukmistrza
nie bawiły mnie do zatrzymania serca,
za to, że do teraz nie wiem, co z tą kaszubią,
co między mną a morzem, nadal się chce

rozpościerać, czekać, pęcznieć od bliskości jodu.
wybrały mnie te kopane weltschmerze,
niech się więc ostrzą i piorą mnie po mordzie,
niech mnie piorą po mordzie.
[K: 43]

Janiak przekłada cielesne na społeczne, a raczej dowodzi, że to jedno i to samo; pasem transmisyjnym jest zawsze muzyczność – tutaj frustracyjno-destrukcyjne, brudne grunge’owe tony, wchłaniające echa literackich rezygnacyjnych fraz (można by przywołać *Hymn* Słowackiego czy biblijne litanie przebłagalne). Muzyczna monotonia, którą współtworzą, zarazem jej przecząc, agresywne językowo tony, pobrzmiewa pastiszem, ale nie oddala momentu zaangażowania. Nieoczywistości jest tu więcej – na łatwy, wydawałoby się, efekt muzycznego powtórzenia składają się skomplikowane, zabrudzające klarowny układ zdań zabiegi składniowe; gramatyczna niepoprawność mogłaby sugerować – co potwierdza „mocna” leksyka – wzmożoną afektywność, ale pastisz wyraźnie ją tłumi. Nie istnieje więc granica między prostotą a skomplikowaniem, między bezpośredniością a zapośredniczeniem, a przede wszystkim między prywatnym weltszmercem a „uniwersalnym problemem”.

4. „będzie rozpadać się pięknie”

Tom *zwęglona Jantar* – ostatni jak do tej pory w dorobku Janiak – to teren „prywatnego *weltschmerzu*” w otoczeniu katastroficzo-apokaliptycznym. Apokalipsa (jak to apokalipsa) obejmuje całość, rozgrywa się we wszystkich możliwych planach – cielesnym i psychicznym, prywatnym, społecznym i oczywiście kosmicznym – których, podobnie jak wcześniej, nie sposób w tej poezji rozseparować. Apokaliptyczny wir zasysa rozproszone

wcześniej motywy, nadaje im mocniejsze lub nowe sensory. Na przykład słońce, gwiazdy, pory roku, zjawiska atmosferyczne, już wcześniej niepokojące, wzbogacają się o koszmarnie, abiektalno-horrorystyczne konotacje. Nie jest to apokalipsa biblijna, eschatologia Janiak szuka sobie miejsca w przestrzeni pozachrześcijańskiej, niemitologicznej, jakkolwiek co najmniej dwa razy o nią zahacza: raz w „antymodliwie”, w której do adresatów, boskich ojca i matki, mówi: „mamy was w dupie, bo jak można / zniknąć na tysiąclecia” [*instykt II*, Z: 16], drugi raz w familiarnej litanii *królowo*, upominającej się o „niewieczne”, ale w sensie społecznym podstawowe wartości. Dowodzi tym samym, że filozofia końca nie może całkowicie wyrzec się sensów religijnych, nawet jeśli im zaprzecza czy ironizuje na ich temat, ale nie może też tak po prostu zabezpieczać tych sensów. Eschatologia Janiak to *apocalypse now*, to stale, codziennie stający się koniec. Rytmiczne powtórzenia, które wcześniej pozwalały się traktować jako idealny sposób wyrażania punkowego nihilizmu, również w jego pastiszowym wydaniu, teraz mogłyby ilustrować „obracanie się świata w nierzeczywistość”, a zarazem służyć za mantryczne formuły zabezpieczające – bo bohaterka *zwęglonej Jantar* jest agresorką, ofiarą i kapłanką zagłady równocześnie: „ktoś musi być spalony, żeby nie przyszło złe” [*ha ha śmierć*, Z: 39]. Janiak nijak nie wpisuje się jednak w melancholijno-nostalgiczne tony jeszcze niedawno dominujące w polskiej poezji – na motywie końca wygrywa zupełnie inne melodie.

Zobaczmy, jak prezentuje się to w wierszu *coś się dzieje*, przypominającym kadry z *Melancholii* Larsa von Triera – z pierwszych sekwencji filmu, gdzie wszystko „rozpada się pięknie”. Efekty kolorystyczne, surrealistyczne przenikanie się planów czasowych i przestrzennych, spowolnione tempo to ponowoczesne apokaliptyczne dzieło sztuki, przerażające i kiczowate równocześnie. W wersji Janiak wygląda to tak:

świat się skończył. wszyscy jesteście jesienią
a jak przyjdzie zima, zaczniemy się łuszczyć,
zaczniemy marznąć, zacznie brakować ciepła,
powietrza, czasu, będziemy się zjadać, powoli
rozpadnie się niebo, ale będzie rozpadać się pięknie.

staniemy w oknie – i gwiazdy będą płynąć ławicami
gęsto, nisko i będą rzucać zimne światło.

To będzie późne lato. potem zobaczymy.
zamiast asfaltu między budynkami będzie prześwitywać
[ziemia,
jakby widziana z orbity, cała w różowej zorzy,
i będzie się oddalać. my też będziemy w ruchu.
gwiazdy coraz niżej, przepchną nas najpierw
ze zburzonych domów na ulice, a potem ukamienują resztę.
[Z: 43]

Nie ma w tej melancholii ani gestu wycofania, ani odpowiadającej mu słabej retoryki, a rekompensatą – czy raczej zamiennikiem – utraty są efekty estetyczne. Jak we wziętym z Pascala motcie do *Lekcji ciemności* Wernera Herzoga: „Upadek światów gwiazdnych dokona się tak jak ich stworzenie – w doskonałej piękności”. To zupełnie inna wersja końca niż ta, w której bohaterka „jest napalmem”, a cała rzecz ma odbyć się szybko, „z iskrą”. Koniec nie daje tu „etycznych” satysfakcji – polityka końca nie jest rewanżyzmem.

Janiak nie pozwala nam jednak zapomnieć o tym, że wszystko jest grą, symulacją, że jej melancholia jest kolażem – jak na załączonym obrazku, znajdującym się kilka stron dalej. Znowu znajdziemy tu postaci disneyowskie w towarzystwie bohaterów z całkiem innych bajek, między innymi z soft porno. Konwencja kreskówki i podrasowany seksualnie „real” spotykają się w wyobrażeniu „pornografizującej” Śnieżki. Zamiast punkowej anarchii z *kto zabił bambi?* mamy tu wyestetyzowaną – w kierunku kiczu – pornografię kosmicznej śmierci.

Dalej idzie tak:

co się dzieje co się dzieje co się dzieje
tak pięknie tak cicho lekki wiatr tak pięknie
tak pięknie tak cicho lekki wiatr tak pięknie

będzie pełno krwi, ale przez sekundę
 może nikt nie zauważy. ostatni moment
 tuż przed upadkiem gwiazd
 spędzimy oczarowani i przerażeni,
 wbijając paznokcie w nagie ramię mężczyzny obok.
 twarz zdziwiona, nie wierzy. błysk. nawet nie krzyk.
 [Z: 43]

Znowu jesteśmy w świecie von Triera, tym razem w drugiej części *Melancholii*, fabularnej, gdzie kosmiczny kolaps to koniec przede wszystkim konkretnych ludzi. Wprowadza nas do niej anestetyzujący zaśpiew. Podobnie jak wcześniej, jest to „melancholia drugiego stopnia” – zarówno oczarowanie, jak i przerażenie, zrównane, są efektami filmowymi, zapożyczonymi; wbijanie paznokci „w nagie ramię mężczyzny obok” sugeruje stan znany wielbicielom kina akcji, a przede wszystkim horroru: zaangażowanie aż do utraty kontroli nad ciałem; tego, że „będzie pełno krwi”, można nie zauważyć, bo krew pojawi się (na ekranie?) tylko przez sekundę. Poza tym nadal działa zasada anestetyzacji: krew to jedyny motyw nieestetyczniony – jako oczywisty element obrazu końca nie pasuje do **tego** końca. Ostatni wers z kolei mógłby być albo scenariuszowym zapiskiem ostatniej sceny filmu, albo jej opisem z perspektywy – tym razem „trzeźwego” – odbiorcy: „twarz zdziwiona, nie wierzy. błysk. nawet nie krzyk”.

Filozofia końca w wierszach Janiak poważnie się wzbogaciła, z punka wyewoluowała w ponowoczesną, eklektyczną formułę estetyczną. Oferty apokalipsy można wybierać – jak gatunki filmowe – apokalipsa w wersji estetycznej à la von Trier, apokalipsa à la Tarantino (z przebitką na Broniewskiego: „przyjdzie ktoś i załomocze w drzwi. i zapierdoli w ryj” [*przyjdzie tęcza i ich zje według tarantino*]), apokalipsa à la Herzog (ogarniający ogromną przestrzeń z jakiejś nieludzkiej perspektywy *fantazyjny blurr*) czy „mała apokalipsa” à la Antoniszczak z *Jak działa jamniczek* (do którego subtelnie odsyła ostatni wiersz tomu, *ersatz*). Ta oferta apokaliptycznych wyprzedaży zaaranżowana jest z dbałością o różnorodność i zmianę: z odpowiednimi muzycznymi zagęszczeniami dynamiki (zwolnione tempo lub przyspieszenia) i komiksowymi

efektami przejść pomiędzy konwencjami estetycznymi. Nie bez powodu chyba tak podkreślane są tutaj wątki konsumpcyjne – nie-raz po to, by wybrzmieć antykonsumpcjonistycznie i antykapitalistycznie (jak w wierszu *death date*, w którym życie jest biletem do kina i wybieraniem miejsca w sali kinowej, a zniechęcają do niego „popcornowe chmury i żaglowiec z tacosów”), częściej jednak nie tak jednoznacznie: kanibalistycznie i wiktymistycznie – na przykład kiedy obawiająca się odejścia partnera bohaterka, zanim „mięsień wybuchnie, mózg utonie we mgle”, zapowiada, że zje jego włosy (*l.o.v.e.*), czy kiedy kolega z wiersza *pyk* „mówi, że zjedlibyśmy słońce, // a potem samych siebie”. Zdarza się, że bohaterka jest nadjedzona (1984) albo zamienia się w rzeźnika (*większe szaleństwo*). Wbrew pozorom lepszym kontekstem niż *Delikatessen* Jeana-Pierre’a Jeuneta wydaje się tu *Tęcza grawitacji* Thomasa Pynchona, która zresztą patronuje całemu tomowi. Sporo za tym przemawia – nie tylko motyw apokaliptycznej tęczy, rzecz jasna.

Tom *zwęglona Jantar* otwiera tekst *technicolor apocalypse*, będący infantylnie-makabryczną wyliczanką – tym razem to nie my zjadamy, ale nas się zjada, a tym, co nas zjada, jest tęcza:

przyjdzie tęcza i was zje.
 przyjdzie słońce i was spali.
 przyjdą chmury, spadną na was,
 przyjdzie deszcz i was utopi.

przyjdzie noc i was pochłonie,
 przyjdzie dzień i was obedrze,
 przyjdzie tęcza i was zje
 i już nie będzie, was nie będzie.

przyjdzie tęcza i was zje.
 rzeź koloru za kolorem.
 przyjdzie tęcza i was zje,
 wasze domy i kościoły.

przyjdzie tęcza i was zje.
 przyjdą gwiazdy, was przebudzą.

przyjdzie tęcza i was zje.
to już niedługo, już niedługo.
[Z: 3]

Rzecz nie tylko w tym, że otwiera się przed nami przestrzeń paranoi, szaleństwa, w której różnica pomiędzy chaosem a przemocą wydaje się raczej płynna (chodzi mi nie tylko o ten wiersz, ale o poezję Janiak jako całość) – zresztą w każdej sferze życia: instytucjonalnej, rodzinnej, miłosnej, dotyczącej kultury masowej i rynku – istotny jest również trzeźwy, sarkastyczny stosunek do problemu końca, który u innych wywołuje zgoła odmienne reakcje: eskapizmu, przerażenia czy fanatyzmu religijnego.

Właściwa Janiak estetyka szumów nabiera w tym kontekście nieco innego znaczenia: jak w powieści Pynchona może być formą samoobronnego przechwytywania zasady rzeczywistości, jaką jest entropia. Jak w *Tęczy grawitacji* – świat Janiak czeka na apokalipsę i aranżuje kolejne jej odsłony. A jako że porównujemy *zwęgloną Jantar* z jedną z najważniejszych powieści cyberpunkowych (drugą, może ważniejszą, jest *Neuromancer* Gibsona, wydany w 1984 roku, z którym nawiązuje dialog wiersz zatytułowany 1984 [Z: 33]), nie odeszliśmy zbyt daleko od anarchizującego punka wcześniejszych tomów, tego spod znaku Sex Pistols.

Jak pisze Savage, brytyjski zespół poniósł klęskę, jeśliby wziąć pod uwagę to, że nie udało mu się zrealizować zamierzenia, jakim było zniszczenie branży muzycznej, i że jego wizja wolności została wkrótce brutalnie skonfrontowana z prawicową polityką i towarzyszącym jej systemem wartości [zob. Savage 2013: 614], jednak radosna negacja punka zaczęła już pochód przez dzieje, czego dowodem są jego kolejne – teraz już cyber- – warianty. Jednym słowem: punk umrze ostatni. *Jantar*, oczywiście *zwęglona*, przetrwa armagedon.

Skróty

F – Kamila Janiak, *Frajerom śmierć i inne historie*

K – Kamila Janiak, *kto zabił bambi?*

Z – Kamila Janiak, *zwęglona Jantar*

Bibliografia

- Bratkowski Piotr (2016), *Punk rock i Sex Pistols. Spektakl żywych lalek*, 27 sierpnia, <http://www.newsweek.pl/kultura/live-76-sex-pistols-40-lat-punk-rocka-rewolucja-punkowa-,artykuly,396078,1.html> [dostęp: 20 lutego 2017].
- Janiak Kamila (2007), *Frajerom śmierć i inne historie*, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa.
- Janiak Kamila (2009), *kto zabił bambi?*, Fundacja Mammal, Warszawa.
- Janiak Kamila (2016), *zwęglona Jantar*, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa.
- Kaczmarek Paweł, Koronkiewicz Marta, red. (2016), *Zebrano się śliny*, Biuro Literackie, Stronie Śląskie.
- Latour Bruno (2010), *Splatając na nowo to, co społeczne: wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, wstęp Krzysztof Arbiszewski, przeł. Aleksandra Derra, Krzysztof Arbiszewski, Universitas, Kraków.
- Paz Octavio (1991), *Labirynt samotności*, przeł. Jan Zych, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Savage Jon (2013), *England's Dreaming. Sex Pistols i punk rock*, przeł. Marta Marciniak, Axis Mundi, Warszawa.

Alina Świeściak

Kamila Janiak and punk

The author presents poetry by Kamila Janiak in the context of avant-garde pop-culture. She deals mainly with punk and cyber-punk motifs of this poetry, which allow to understand them as a feminist, post-human and anti-capitalist project. She shows how Janiak for her purposes uses détournements: she takes on the one hand principles, which rule in the "controlled societies" and on the other hand pop-culture aesthetics and psychedelic rock music.

Keywords: Avant-garde, Counter-culture, punk, cyber punk, pop-art, Apocalypse.

Alina Świeściak – pracuje w Zakładzie Krytyki i Literatury Ponowoczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ. Zajmuje się literaturą xx-wieczną i najnowszą oraz krytyką literacką. Opublikowała prace: *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego* (2004), *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku* (2010), *Lekcje nieobecności. Szkice o najnowszej poezji polskiej (2001-2010)* (2010); redaktor naczelna Kwartalnika Kulturalnego „Opcje”.